

## BERLINER BEITRÄGE ZUR SKANDINAVISTIK

**Titel/  
title:** »Das Grauen im Speicher. August Strindbergs Funktionalisierung  
des Phonographen«

**Autor(in)/  
author:** Vreni Hockenjos

**In:** Stephan Michael Schröder und Vreni Hockenjos (Hg.): *Historisierung  
und Funktionalisierung. Intermedialität in den skandinavischen  
Literaturen um 1900*. Berlin: Nordeuropa-Institut, 2005

**ISBN:** 3-932406-23-0  
978-3-932406-23-2

**Reihe/  
series:** Berliner Beiträge zur Skandinavistik Bd. 8

**ISSN:** 0933-4009

**Seiten/  
pages:** 125-157

© Copyright: Nordeuropa-Institut Berlin und Autoren.

© Copyright: Department for Northern European Studies Berlin and authors.

VRENI HOCKENJOS:  
Das Grauen im Speicher.  
August Strindbergs Funktionalisierung  
des Phonographen

*Edison ej gjort guld,  
endast en dålig leksak: fonografen.  
[Edison [hat] kein Gold gemacht,  
nur ein schlechtes Spielzeug:  
den Phonographen.]*

August Strindberg<sup>1</sup>

Im Jahr 1906 lebte der schwedische Schriftsteller August Strindberg (1849–1912) bereits getrennt von seiner dritten Frau Harriet Bosse. Die beiden pflegten aber weiterhin engen Kontakt, nicht zuletzt wegen der gemeinsamen vierjährigen Tochter Anne-Marie. Als Mutter und Tochter für die Sommermonate aus Stockholm fliehen und Strindberg alleine zurücklassen, schreibt er ihnen voller Sehnsucht an einem regnerischen Junitag: »Mina Käraste, Hvar äro Ni? Det känns som om Ni reste allt längre bort och Era bilder blekna: jag minnes knappt Ert utseende, Era röster.« [»Meine Liebsten, Wo seid Ihr? Es kommt mir vor, als würdet Ihr immer weiter weg reisen und Eure Bilder verblassen: ich kann mich kaum an Euer Aussehen, an Eure Stimmen erinnern.«]<sup>2</sup> Daß Strindberg hier explizit Aussehen und Stimmen seiner Lieben hervorhebt, mag mehr als ein bloßer Zufall sein, bedenkt man, daß es gerade diese beiden Eigenschaften sind, die sich im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert mechanisch speichern ließen. Was die Photographie für das äußere Erscheinungsbild war, leistete der Phonograph für Klänge und Geräusche. Tatsächlich läßt Strindberg, um dem Vergessen Einhalt zu gebieten, bei einem Photographen Porträtaufnahmen von Harriet und Anne-Marie in Lebensgröße nachmachen (Abbildung 1).<sup>3</sup> Das Rezept erweist sich als so

---

<sup>1</sup> Notiz aus Strindbergs Manuskriptsammlung »Gröna Säcken« (Kungliga biblioteket, Stockholm, SgNM 6:16, 5). – Die Übersetzungen aus dem Schwedischen stammen von mir, VH.

<sup>2</sup> Brief vom 22. Juni 1906. In: *Strindbergs brev*. Bd. XV: *April 1904 – april 1907*. Hg. v. Torsten EKLUND. Stockholm: Bonniers, 1976, 271 (# 5369).

<sup>3</sup> Das Photo von Anne-Marie wurde 1904 während eines gemeinsamen Sommerurlaubs der Familie auf der Schäreninsel Furusund gemacht. Die Episode wird ausführlich

Aus Urheberrechtsgründen  
kann die Grafik nur in der  
gedruckten Fassung  
erscheinen.

Due to restricted copyright  
the picture can only appear  
in the printed version.

Abb. 1: Strindberg posiert vor der Photographie seiner Tochter Anne-Marie, 1912  
(Ausschnitt, mit freundlicher Genehmigung des Strindbergsmuseet, Stockholm)

wirksam, daß die Photographien nicht nur als Gedächtnisstütze dienen, sondern auch als eine Art telepathisches Kommunikationsmittel. So erklärt der Schriftsteller begeistert, daß die Technik ihm über die Distanz hinweg eine besondere Nähe zu seiner Tochter hergestellt habe: »Mitt Lilla barn tänker på mig! Hon känner väl när jag går förbi hennes bild i salen och nickar åt henne« [»Mein kleines Kind denkt an mich! Sie spürt wohl, wenn ich an ihrem Bild im Wohnzimmer vorbeigehe und ihr zunicke«].<sup>4</sup>

geschildert in Per HEMMINGSSON: *August Strindberg som fotograf*. Åhus: Kalejdoskop, 1989, 108f.

4 Brief vom 29. Juli 1906. In: *Strindbergs brev*. Bd. XV, 286 (# 5390). Die Photographie von Anne-Marie war dank der okkulten Umfunktionierung Strindbergs auch jüngst Teil einer Ausstellung, wobei die Ideen des Schriftstellers im Ausstellungskatalog sehr

Während Strindbergs mitunter okkultes Verhältnis zur Photographie immer wieder Gegenstand der Forschung gewesen ist,<sup>5</sup> will ich im folgenden das Augenmerk auf den weniger prominenten Phonographen (Abbildung 2) und dessen literarische Funktionalisierung lenken. Zwei Texte sollen vertiefend diskutiert werden, in denen der Apparat jeweils explizit Erwähnung findet: der

Roman *Taklagsöl* (1906) [dt. *Richtfest*; 1911 und später] sowie die kurze Prosaerzählung »I Vindskontoret« (1908) [dt. »Auf dem Speicher«] aus *En ny blå bok* (1908) [dt. *Ein Blaubuch. Die Synthese meines Lebens*].



Abb. 2: Phonographenreklame aus *Söndags-Nisse*, Nr. 9, 26. Februar 1899

verkürzt wiedergegeben sind: *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren*. Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, [1997], 8, 144.

5 Neben Hemmingssons Klassiker kann beispielsweise auch erwähnt werden: Ture RANGSTRÖM: »Photogenie – Photogenique. August Strindberg und die Photographie«. In: Angelika GUNDLACH (Hg.): *Der andere Strindberg. Materialien zu Malerei, Photographie und Theaterpraxis*. Frankfurt a.M.: Insel, 1981 (= it; 229), 247–289; Rolf SÖDERBERG: *Edvard Munch. August Strindberg. Fotografi som verktyg och experiment. Photography as a Tool and an Experiment*. Stockholm: Lucida Alfabeta bokförlag, 1989; Clément CHEROUX: *L'expérience photographique d'August Strindberg. Du naturalisme au sur-naturalisme*. Arles: Actes Sud, 1994; Bernd STIEGLER: »August Strindbergs Theorie der Photographie. Versuch einer Rekonstruktion«. In: Walter BAUMGARTNER u. Thomas FECHNER-SMARSLY (Hg.): *August Strindberg. Der Dichter und die Medien*. München: Wilhelm Fink, 2003, 211–224; Vreni HOCKENJOS: »För övrigt tar jag ögonblicksbilder«. Strindberg i en fotohistorisk kontext«. In: *Strindbergiana* 2003, 50–67.

*Zweiter Band*; 1908 und später].<sup>6</sup> Die ästhetische Funktionalisierung des Phonographen bei Strindberg soll anhand eines kuranten Verständnisses von Medien untersucht werden, das diese als performativ und damit grundlegend historisch betrachtet. Medien werden also nicht als bloße Apparate verstanden, sondern der Radius wird erweitert, indem die dynamische Interaktion in den Vordergrund rückt und zeitgenössische Anwendungen sowie Rezeptionen des Phonographen als Untersuchungsgegenstand (Kataloge, Zeitungen und Handbücher aus der Zeit um 1900) miteinbezogen werden. Mit anderen Worten soll die Wichtigkeit von medienhistorischem Wissen demonstriert werden, das dank intensiver Forschung in den letzten Jahren auch zunehmend zur Verfügung steht.<sup>7</sup> Ein essentialistisches Medienverständnis oder auch nur eine vage Vorstellung vom Phonographen als ›Vorläufer des Plattenspielers‹ birgt die Gefahr, daß Sinnzusammenhänge verzerrt werden und Nuancen verlorengelassen. Ohne eine fundierte historische Verankerung spürt man allein dem nach, was einem aus seinem heutigen Verständnis vertraut ist, so daß der Blick auf Ähnlichkeiten und Gleichheiten gerichtet ist, während das historisch Andersartige übersehen oder als Kuriosität abgetan wird.

#### »Die Maschine, die spricht«

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde intensiv die Entwicklung eines Apparates zur Aufzeichnung und Reproduktion von akustischen Schwingungen vorangetrieben. Dem amerikanischen Tausendsassa Thomas A. Edison war es schließlich vergönnt, Geschichte zu schreiben, als er 1877 den ersten Prototyp eines Phonographen herstellen konnte. Zu

6 August STRINDBERG: *Taklagsöl. Syndabocken* (= *August Strindbergs Samlade Verk. Nationalupplaga*; 55). Texten redigerad och kommenterad av Barbro STÅHLE SJÖNELL. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1984, 9–63; »I Vindskontoret«. In: August STRINDBERG: *En ny blå bok* (= *August Strindbergs Samlade Verk. Nationalupplaga*; 66). Texten redigerad och kommenterad av Gunnar OLLÉN. Stockholm: Norstedts, 1999, 1041–1042.

7 Zur Geschichte der Phonographie in Schweden gibt es eine hervorragende Startseite mit zahlreichen Hörbeispielen, die von Mathias BOSTRÖM für *Statens ljud- och bildarkiv* zusammengestellt wurde: [www.slba.se/SLBA/FONOGRAM/index.htm](http://www.slba.se/SLBA/FONOGRAM/index.htm). Siehe außerdem: Walter L. WELCH u. Leah BRODBECK STENZEL BURT: *From Tinfoil to Stereo. The Acoustic Years of the Recording Industry 1877–1929*. Gainesville: University of Florida Press, 1994; Erika BRADY: *A Spiral Way. How the Phonograph Changed Ethnography*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

diesem Zeitpunkt war der Apparat allerdings noch nicht so weit ausgereift, daß eine nennenswerte kommerzielle Nutzung möglich war. Dies änderte sich jedoch in den folgenden zwei Jahrzehnten. Entscheidende Fortschritte wurden erzielt, etwa eine deutlich verbesserte Tonqualität, indem anstatt der ursprünglichen Staniolwalzen Wachswalzen als Tonträger eingeführt wurden (Abbildung 3). Eine vereinfachte Handhabung sowie stark sinkende Preise führten 1896–97 zum entscheidenden Durchbruch: Der Phonograph wurde zur Massenware. Was zuvor als technische Kuriosität vor allem von herumreisenden Schaustellern öffentlich vorgeführt wurde, hielt nun Einzug in private Haushalte. So erklärt ein Katalog der schwedischen Vertriebsfirma *Numa Peterson* im Jahr 1899:

Den talande maskinen, som för några år sedan var ett respektingivande vetenskapligt mysterium, med hvilket publiken händelsevis kom i beröring i föreläsningssalar, är nu ett välbekant föremål i tusen hem.

[Die sprechende Maschine, die vor einigen Jahren ein respekteinflößendes wissenschaftliches Mysterium war, mit dem das Publikum nur ab und zu in Vorführsälen in Berührung kam, ist nun ein wohlbekannter Gegenstand im Heim von Tausenden.]<sup>8</sup>

›Sprechende Maschine‹  
oder ›Sprechmaschine‹  
[›Talmaskin‹] wurde um die  
Jahrhundertwende häufig  
als Überbegriff für alle Art  
Tonspeichergeräte ver-  
wandt. Der Name ist be-  
zeichnend, denn zum einen  
hatte Edison ursprünglich  
nur eine Art Diktiergerät  
für den modernen Bürobe-  
darf (als Ersatz für die Ste-  
notypistin) mit seiner Erfin-  
dung anvisiert, zum ande-

ren war es aber gerade auch das naturgetreue Einfangen der menschlichen Stimme (denn Musikautomaten hatte es schließlich auch schon früher gegeben), das in der frühen Phonographenkultur großes Staunen

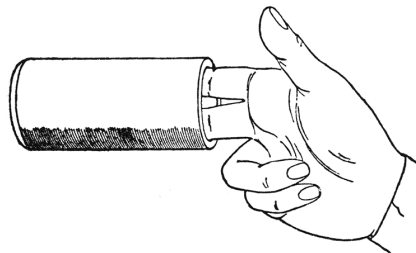


Abb. 3: Phonographen benutzten Wachswalzen als Tonträger, die eine vorsichtige Handhabung erforderten (*The Phonograph and How to Use It*. New York: o.V., 1900)

8 *Priskurant Columbia Grafofoner med tillbehör*. Stockholm: Numa Petersons handels- och fabriks-aktiebolag, 1899, 1.

auslöste. So wurde beispielsweise der Apparat im Katalog der Firma *Nu-ma Peterson* bei seiner Einführung mit »Maskinen som talar« [»Die Maschine, die spricht«] vorgestellt. Auch Strindberg greift die Faszination seiner Zeitgenossen auf, als er in *En ny blå bok* festhält:

Fonografen är oförklarad; men hastig rörelse (av rullen) synes vara nödvändig. Vissa stackerade ljud kunde man tänka sig fixerade och utlösta, men överförande av klangfärg, personlig timbre i röst, synes oförklarlig.

[Der Phonograph ist unerklärt; aber schnelle Bewegung (der Walze) scheint notwendig zu sein. Einige Staccato-Laute könnte man sich fixiert und abgelöst vorstellen, aber die Übertragung von Klangfarbe, persönliches Timbre in der Stimme, scheint unerklärlich.]<sup>9</sup>

Dieses erstmalige maschinelle Speichern der menschlichen Stimme mit-samt ihrer individuellen ›Klangfarbe‹ und dem ›persönlichen Timbre‹ steht auch in der fiktiven Betrachtung »I Vindskontoret« im Vordergrund. Knapp zwei Seiten lang schildert »I Vindskontoret« in dritter Person einen Mann, der von Frau und Kind verlassen wurde. Als er eines Tages den Speicher aufsucht, sieht er sich mit allerlei Möbelstücken und Gegenständen konfrontiert, die dort abgestellt worden waren, als seine Frau und Tochter drei Jahre zuvor aus der gemeinsamen Wohnung ausgezogen waren. Die unter Spinnenweben und Staub gelagerten Objekte rufen nun schmerzhaft die Erinnerungen an die Vergangenheit wach, als die Familie noch glücklich zusammenlebte. Am Ende entdeckt der Mann in einem Papierkorb ein hölzernes Schränkchen, das seiner kleinen Tochter gehört hatte. Als er es öffnet, findet er darin

[...] en fonograf, mycket liten och enkel, en leksak, som bara kunde säga ett ord, ett enda! han mindes inte vilket.

Nyckeln låg bredvid, han drog upp urverket; och så öppnade han rigeln.

Det surrade som ett bi först; men det stack icke efteråt, utan det viskade, det enda ordet, den kunde: Älskade!

Och med hennes röst! Ja det var ju intalat av henne, fast han glömt det.

– Älskade!

Då skrek han till Gud, han röt mot himlen, och så föll han till golvet! Och liggande kunde han endast jämra sig: Om de voro döda, åtminstone! Om ...

De voro nämligen icke döda. De levde!

Det var det ohjälpliga, oförsonliga; och det här alltsammans var icke reliker, det var strandgods!

[[...] einen Phonographen, sehr klein und einfach, ein Spielzeug, das nur ein Wort sagen konnte, ein einziges! Er erinnerte sich nicht, an welches.

9 STRINDBERG: *En ny blå bok*, 909.

Der Schlüssel lag daneben, er zog die Uhrwerksfeder auf; und dann löste er den Riegel.

Zuerst summte es wie eine Biene; aber es stach danach nicht, sondern flüsterte das einzige Wort, das es konnte: Liebling!

Und mit ihrer Stimme! Ja, es war ja von ihr eingespielt worden, doch das hatte er vergessen.

– Liebling!

Da schrie er zu Gott, er brüllte gen Himmel, und dann fiel er zu Boden! Und liegend konnte er nur noch jammern: Wenn sie doch nur tot wären! Wenn ...

Sie waren nämlich nicht tot. Sie lebten!

Das war das Hoffnungslose, das Unversöhnliche daran; all das waren keine Reliquien, es war Strandgut!]

Das Grauen *auf* dem Speicher erweist sich als Grauen *im* Speicher: Die eingespielte Stimme – unklar, ob von seiner Tochter oder seiner Frau – wird zum klimaktischen Epizentrum des schmerzhaften Erinnerns. Die Voraussetzung dafür ist neben der Veralltäglichen des Phonographen auch die anfängliche Ungewohntheit der neuen Technologie, die kurz nach der Jahrhundertwende 1900 immer noch anhielt oder zumindest wohlbekannt war. Auch zeugt die kurze Erzählung von der geradezu inflationären Preisentwicklung des Gerätes, die binnen weniger Jahre das ›respekteinflößende, wissenschaftliche Mysterium‹ in ein Kinderspielzeug verwandelte.<sup>10</sup>

Daß der Phonograph nun aber die Macht besitzt, den Mann auf seinem Speicher völlig aus der Fassung zu bringen, scheint vor allen Dingen daran geknüpft zu sein, daß das ›Liebling‹ nicht von irgendeiner, sondern von *ihrer* Stimme gesprochen wurde: »Ja, es war ja von ihr eingespielt worden, doch das hatte er vergessen«. Der Mann fühlt sich auch (zumindest im ersten Moment) direkt angesprochen, wenn eine ihm vertraute Stimme in einem Raum, wo nur er anwesend ist, einen Kosenamen ausspricht.<sup>11</sup> Der Phonograph wird so zu einem Gegenüber oder gar Gegner;

<sup>10</sup> Tatsächlich hatte Edison den Wert des Phonographen als Spielzeug bereits 1877 erkannt; mit der Produktion von sprechenden Phonographenpuppen begann er 1889. Vgl. das Kapitel »The Edison Talking-Doll Phonograph«, in: WELCH u. BRODBECK STENZEL BURT: *From Tinfoil to Stereo*, 47–51.

<sup>11</sup> Aufnahmen, die eine direkte Anrede beinhalten und somit einen Dialog zwischen Mensch und Maschine simulierten, waren in der frühen Phonographenkultur eine beliebte Vorführpraxis, vgl. dazu TOM GUNNING: »Doing for the Eye What the Phonograph Does for the Ear«. In: RICHARD ABEL u. RICK ALTMAN (Hg.): *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2001, 18f.



textlich wird dies durch die Anthropomorphisierung verstärkt, die Strindberg vornimmt, wenn er etwa die Maschine ›flüstern‹ läßt.

Die Erzählung läßt sich in ein interessantes Spannungsverhältnis zu der eingangs erwähnten Episode mit der Tochter Anne-Marie setzen. Eine mediale Gradwanderung wird so manifest: Während die Mächte der Technopräsenz bei der Tochter Anne-Marie in Form einer Photographie heraufbeschworen und willkommen geheißen werden, wird in »I Vindskontoret« deutlich, daß die Möglichkeit eines mechanischen Doppelgängers sich auch gegen den Protagonisten kehren kann. Die Technik ist nicht länger Ersatz oder Telekommunikationsmittel, sondern sie ist außer Kontrolle geraten, ein Gegner, der alte Wunden aufzureißen weiß.

Zentral für die fiktive Gestaltung ist, daß es bereits 1906 möglich war, mit geringem Aufwand eigene Aufnahmen wie der des ›Lieblings‹ zu machen. Das dürfte heutige Leser überraschen, die den Phonographen nur als vermeintlichen ›Vorläufer des Grammophons‹<sup>12</sup> kennen. Tatsächlich unterschied sich der Phonograph vom Grammophon nicht allein dadurch, daß als Tonträger Wachswalzen statt Schellackplatten verwendet wurden: Entscheidend war vielmehr, daß sich erstere mit ihrem weichen Material auch zum Bespielen eigneten. Der Trichter bzw. die Hörschläuche, die ebenfalls üblich waren, dienten nicht nur als Verstärker, sondern gleichzeitig als Mikrophon. So wird im Katalog der Firma *Numa Peterson* als Anwendungsbereich zunächst angegeben, daß die Sprechmaschine es ihren Benutzern ermögliche, »[att] aflägsna från stadens nöjen [...] utan besvär och med liten kostnad, lyssna till den nyaste operamusiken, återgifven af de största artister eller höra ryktbara komiker i skratretande monologer« [›fern von städtischen Vergnügungen [...], ohne Mühen und mit geringen Kosten, der neuesten Opernmusik [zu] lauschen, von den größten Künstlern wiedergegeben, oder renommierte Komiker und ihre heiteren Monologe [zu] hören«].<sup>13</sup> Im Anschluß daran wird aber auch angepriesen, daß es für stolze Besitzer eines Phonographen »ett stort nöje« [›ein großes Vergnügen«] sei,

att göra *records* (inspela, insjunga, intala rullar) af sin egen eller sina vänners röster; de kunna samla vokala minnen från sina kära, upptaga och bevara för

<sup>12</sup> »[F]öregångare till grammofonen« lautet entsprechend die übliche Worterklärung zum Phonograph in Strindbergs *Samlade Verk*.

<sup>13</sup> *Priskurant Columbia Grafofoner med tillbehör*, 2f.

framtida nöje omtyckta musikstycken, eller en rolig historia berättad af en god vän, med bibehållande af berättarens egna uttryck och tonfall.

[*Records* von ihrer eigenen Stimme oder der von Freunden zu machen (Walzen einspielen, einsingen, einsprechen); sie können vokale Erinnerungen von ihren Lieben sammeln, beliebte Musikstücke aufnehmen und für zukünftige Unterhaltung aufbewahren, oder eine lustige Geschichte, von einem guten Freund erzählt, wobei der eigene Ausdruck und Tonfall des Erzählers beibehalten wird.]<sup>14</sup>

Das Zitat kann die bereits oben erwähnte Faszination verdeutlichen, die die Menschen um 1900 für das Speichern von Sprache hegten, bei dem der ›eigene Ausdruck und Tonfall des Erzählers‹ erhalten blieb. Das Ungewohnte der neuen kulturellen Praxis tritt auch darin zutage, daß sich für diese 1899 noch kein fester Begriff im Schwedischen etabliert hatte und der Autor daher einen Begriff aus dem Englischen entleiht – »*Records* machen« –, was sogleich in Klammern als »Walzen einspielen, einsingen, einsprechen« erklärt wird. Der Phonograph tauchte etwa zur gleichen Zeit in den bürgerlichen Haushalten auf wie die Amateurphotographie, und das Gerät wurde dementsprechend als eine Art Zusatz zu den billigen Kleinkameras à la Kodak bewertet, mit dem sich ›vokale Erinnerungen‹ sammeln bzw. ein akustisches Gästebuch oder ›Stimmenalbum‹ erstellen ließe, das das Photoalbum »auf das schönste« [»most beautifully«] ergänzte, wie ein amerikanischer Ratgeber von 1900 bemerkte.<sup>15</sup>

Die Möglichkeit, private Tonaufnahmen zu machen, ist mit anderen Worten für die frühe Phonographenkultur genauso zentral, wie sie gerne übersehen wird. Daß sich in den zehner und zwanziger Jahren dennoch mit dem Grammophon ein reines Wiedergabegerät durchsetzt, liegt darin begründet, daß Wachswalzen sehr empfindlich waren. Auch waren Aufnahmen im Prinzip Unikate (vgl. auch Abbildung 5 auf S. 142), die sich nur mit sehr aufwendigen Verfahren vervielfältigen ließen, während Schellackplatten gegossen wurden und somit problemlos seriell hergestellt werden konnten. Hinter dem Verschwinden von hauseigenen *records*-Produktionen standen also nicht zuletzt kommerzielle Interessen, wobei jedoch auch die Tatsache berücksichtigt werden muß, daß

<sup>14</sup> Ebd., 3f.

<sup>15</sup> *The Phonograph and How to Use It. Being a short history of its invention and development containing also directions, helpful hints and plain talks as to its care and use, etc.* New York: o.V., 1900, 142.

Stimmenaufnahmen nie wirklich eine solche identitätsstiftende Funktion wie Photographien erhielten.

### Strandgut versus Reliquie

Die plötzliche Konfrontation mit der Vergangenheit in »I Vindskontoret« ruft in dem Protagonisten starke Emotionen hervor. Allein auf dem Dachboden schreit er vor Zorn auf und bricht schließlich jämmerlich zusammen. Die Verzweiflung ist so groß, daß er seiner Exfrau und dem Kind gar den Tod wünscht: »Wenn sie doch nur tot wären! Wenn...« Aus heutiger Sicht mag diese Reaktion überzogen wirken, im Affekt dahergesagt, aber die Verwünschung wird später aufgegriffen, um die Erzählung mit der Feststellung zu beenden, daß es das »Hoffnungslose, das Unversöhnliche« an der ganzen Sache sei, daß seine Familie eben nicht tot sei, sondern lebe. Das Gerümpel auf dem Speicher mitsamt der Phonographenstimme sei daher nicht etwa eine »Reliquie«, sondern »Strandgut«. Daß es sich um ›Strandgut‹ handelt, entspricht einer innertextlichen Logik, denn diese Feststellung greift das Schiffbruchmotiv auf, mit dem die gescheiterte Ehe wiederholt umschrieben worden ist.<sup>16</sup> Darüber hinaus fügt sich diese Schlußfolgerung in eine diskursive Logik von Medien ein, die ich im folgenden beleuchten möchte: Wieso kann sich der Ehemann in Strindbergs Kurzerzählung geradezu um den Tod seiner ›Lieblinge‹ betrogen fühlen?

Betrachtet man den Diskurs über technische Medien um 1900, fällt in der Tat auf, daß der Tod immer wieder explizit zur Sprache kommt. Die private Photographie, aber auch die aufkommenden Phonographen wurden von Strindbergs Zeitgenossen häufig wegen ihrer Funktion gelobt, ein Andenken an Menschen zu ermöglichen, das gerade auch nach deren Ableben Bestand hat. In einem amerikanischen Handbuch von 1900 werden anhand von kurzen fiktiven Erzählungen eines Mr. Openeer die verschiedenen Anwendungsmöglichkeiten der neuen Technik vorgestellt, wobei wiederholt der Tod eines geliebten Menschen thematisiert wird.

16 So heißt es bereits im ersten Satz: »Bara tre år hade gått, sedan han gifte sig, och nu hade stormen tagit alltihop med hustru och barnet.« [»Nur drei Jahre waren vergangen, seitdem er geheiratet hatte, und nun hatte der Sturm ihm alles genommen, mitsamt Frau und Kind.«] Ein paar Sätze später wird das Motiv wiederholt, als der Mann auf den Speicher kommt und die Gegenstände erblickt: »Där låg hela strandgodset efter skeppsbrottet.« [»Da lag das ganze Strandgut aus dem Schiffbruch.«]

Neben Soldaten werden auch Kinder als Beispiele hervorgehoben; so lautet etwa einer der Abschnitte wie folgt:

My wife called on our next door neighbor the other day to sympathize with her over the loss of their eight-year-old boy. They had bought a Phonograph, by the way, immediately on hearing ours. Well, the conversation naturally was about the dear little fellow who had just crossed over the Dark River. And she could not stop talking to my wife about his pretty eyes and curly hair and laughing voice. »It's one of the greatest consolations that I have these,« she said, going to her record cabinet; and carefully taking from it three wax cylinders, she put on the machine. The next moment it was as if Harry was in the room. First came his merry laugh, then an aside: »Dear mamma, do keep quiet while I speak my piece.« His mother sat there with tears in her eyes, but with a joyous look on her face. »My precious first born,« was all she said. And one of the first things my wife did when she came home that afternoon was to take our poor little youngster and make half a dozen records of his chatter and baby-talk right away.<sup>17</sup>

Der Text weist mehrere Parallelen zu Strindberg auf. Wie Strindberg bei der Abwesenheit von Frau und Tochter deren Aussehen und Stimmen vermißt, so betont auch das obige Zitat das visuelle und akustische Erscheinungsbild des kleinen Harry (»his pretty eyes and curly hair and laughing voice«). Und während Strindberg anhand einer Photographie eine Quasinähe zu Anne-Marie herstellt, so scheint auch Harry wieder von den Toten auferstanden zu sein und mitten im Raum zu stehen (»it was as if Harry was in the room«). Der Eindruck wird bei Harry – wie in »I Vindskontoret« – verstärkt, indem die Wachswalzen eine direkte Anrede bewahrt haben und somit simulieren können: Dem »Liebling« entspricht das »Dear mamma«.

Daß um 1900 explizit diskursiviert wird, daß Phonographen oder Photographien nicht nur die Abwesenheit, sondern auch den Tod eines Menschen kompensieren können, mag damit zusammenhängen, daß der Tod in der damaligen Kultur noch weitaus präsenter war, als das heute der Fall ist.<sup>18</sup> Daß sich Phonographenaufnahmen und Photographien besonders gut zum Totengedenken oder als »Reliquie« eigneten, beruht – semio-

<sup>17</sup> *The Phonograph and How to Use It*, 137.

<sup>18</sup> Wie Eva Åhrén Snickare jüngst eindrucksvoll in einer Dissertation schilderte, war der Tod als mediales Ereignis um 1900 in Schweden sehr präsent. So blühte beispielsweise der Brauch auf, noch ein letztes Andenkenfoto der Leiche, gerne im Kreise der Familie, zu machen. Tote Körper oder deren Nachbildungen wurden in dieser Zeit auch gerne ausgestellt, nicht nur in medizinisch-wissenschaftlichen Kreisen, sondern auch als Volksvergnügen. EVA ÅHRÉN SNICKARE: *Döden, kroppen och moderniteten*. Stockholm: Carlssons, 2002, bes. Kap. 3 und 5.

tisch gesprochen – auf dem Indexikalitätsverständnis, mit dem die technischen Medien rezipiert wurden (und auch heute noch rezipiert werden). Im Gegensatz zu herkömmlichen Aufbewahrungstechniken für visuelle oder akustische Phänomene wie Malerei, Schrift oder Notenschrift wurden die neuen mechanischen Speicherformen als ›authentischer‹ bzw. wirklichkeitsnäher angesehen. Zwischen medialem Abbild und dem Abgebildeten besteht nicht nur eine Verbindung, die auf Ähnlichkeit beruht, sondern eine direkte, physikalische Beziehung – eine Aufnahme kann so als Produkt oder Emanation des aufgenommenen Objekts, als ›Spur des Realen‹ aufgefaßt werden. Das Suggestive von Photographie und Phonographie liegt darin, daß sie quasi einen Teil eines Menschen über dessen Tod hinaus bewahren können. Die technischen Medien versprechen somit eine gewisse Unsterblichkeit.

Doch wie in der Medientheorie, vor allen Dingen in bezug auf die Photographie, verschiedentlich erörtert worden ist, bietet die Technik nicht nur ein Bollwerk gegen den Tod, sondern ruft ihn damit gleichsam unaufhörlich ins Gedächtnis. So erklärt etwa Susan Sontag: »All photographs are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another person's (or thing's) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt.«<sup>19</sup> Die Krux einer Photographie (oder einer Phonographenaufnahme) besteht darin, daß beim Versuch, etwas zu verewigen, erst manifestiert wird, daß die Zeit gerade *nicht* festgehalten werden kann. Phonographen und Photographien bilden folglich Monumente über die Vergänglichkeit allen Seins. Die mechanische ›Anwesenheit‹ kann die tatsächliche Anwesenheit eines Menschen nicht ersetzen und ruft gerade deshalb die Unmöglichkeit des Unterfangens bzw. die faktische Abwesenheit dieses Menschen in Erinnerung. Die technischen Medien evozieren somit häufig ambivalente Gefühlsregungen, wie sie etwa bei der Mutter von Klein-Harry beim Anhören der Walzen zum Ausdruck

---

19 Susan SONTAG: *On Photography*. London: Penguin, 1979, 15. Ein ähnlicher Gedanke findet sich bereits bei Siegfried Kracauer in seinem Essay über die Photographie: »Die Erinnerungen an den Tod, der in jedem Gedächtnisbild mitgedacht ist, möchten die Photographien durch ihre Häufung verbannen. In den illustrierten Zeitungen ist die Welt zur photographierbaren Gegenwart geworden und die photographierbare Gegenwart ganz verewigt. Sie scheint dem Tod entrissen zu sein; in Wirklichkeit ist sie ihm preisgegeben.« Siegfried KRACAUER: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977, 35.

kommen («[she] sat there with tears in her eyes, but with a joyous look on her face«).

Wenn sich »I Vindskontoret« so der diskursiven Todesnähe mechanischer Speichermedien bedient, macht die Erzählung allerdings auch geltend, daß es sich bei der Phonographenstimme eben gerade nicht um eine ›Reliquie‹, sondern um ›Strandgut‹ handele. Worin liegt der semantische Unterschied dieser beiden Begriffe – was vereint sie? Sowohl Reliquien als auch Strandgut sind Überreste einer ehemals funktionierenden Einheit (ein Heiliger, ein Schiff). Die Reliquie jedoch, etwa ein Knochen eines Heiligen oder ein Splitter des Kreuzes Christi, hat eine neue Funktion bzw. Bedeutung gewonnen: Als *pars pro toto* dient sie dazu, einem Ort eine besondere Aura, einen geweihten Status zu verleihen, und häufig werden den Reliquien Wunderkräfte zugeschrieben. Beim Strandgut dagegen ist kein Platz für derart kultische Verehrung. Die angeschwemmten Objekte verbleiben schlichte Überreste. Ihr Verweis auf die Vergangenheit, d.h. auf die Katastrophe, die eine ehemals funktionierende Einheit zerschlagen hat, überwiegt. Das Gefühl von Verlust ist vorherrschend.<sup>20</sup>

Daß der Ehemann auf dem Speicher das faktische Fortleben seiner Lieben als verstörenden Skandal empfinden kann, ist natürlich auch der kulturellen Codierung von Geistererscheinungen geschuldet. Stimmen ohne Körper – quasi aus dem Nichts – zu hören ist Spuk, die Tonspur daher ein materieller Wiedergänger, und es liegt in der Natur von Wiedergängern, daß sie verstorben, aber noch nicht zur Ruhe gekommen sind. Die diskursive Nähe zwischen Gespenstern und technischen Medien zieht sich in den unterschiedlichsten Formen durch das 19. Jahrhundert.<sup>21</sup> Bei Strindberg taucht diese Verquickung ebenfalls in dem Roman *Svarta Fanor* (1907) [dt. *Schwarze Fahnen*; 1908 und später] auf, wo er einen der Protagonisten ausführlich darüber dozieren läßt, daß sich für die Existenz von Geistererscheinungen naturwissenschaftliche Belege finden ließen. Im Roman werden eines Morgens seltsame Geräusche aus einem der

20 So benutzt etwa auch Eric Santner den Ausdruck »Strandgut« [»Stranded Objects«] und bezieht sich damit auf Objekte, die das Verschwinden unzähliger Opfer während des Holocausts materialisieren. ERIC SANTNER: *Stranded Objects: Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1990.

21 Vgl. beispielsweise Jeffrey SCONCE: *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham: Duke University Press, 2000; TOM GUNNING: »Phantom Images and Modern Manifestations. Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny«. In: Patrice PETRO (Hg.): *Fugitive Images. From Photography to Video*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1995, 42–71.

oberen Zimmer wahrgenommen: »ett tramp och ett snurrande som liknade en symaskins, men var starkare« [»ein Treten und ein Schnurren, das einer Nähmaschine glich, aber lauter war«].<sup>22</sup> Da das Zimmer leer ist, werden diese Geräusche zunächst als ›Spuk‹ kategorisiert, ein Spuk jedoch, der dank der Erfindung des Phonographen eine natürliche Erklärung erhält. Das akustische Phänomen wird nämlich darauf zurückgeführt, daß der Raum kurzfristig als eine Art zufälliger Phonograph funktioniert haben müsse: Das Geräusch einer entfernten Maschine habe sich in der Tapete verfangen, die wie die Membran des Phonographen Schallwellen registriert, die zu einem späteren Zeitpunkt wiedergegeben werden können. Per-Anders Hellqvist hat darauf hingewiesen, daß Strindberg die Theorie von zufälligen Phonographen, die sich in der Natur bilden können, bereits während seiner sogenannten Infernokrise, im Jahr 1896, entwickelt hat.<sup>23</sup>

#### Das Unbewußte meldet sich zu Wort

Was durch »I Vindskontoret« spukt, sind allerdings nicht nur Geister, sondern auch Freud. So deutlich, wie der Phonograph »Liebling« flüstert, so deutlich ruft die Geschichte geradezu nach einer psychoanalytischen Lesart, in der der Gang auf den Speicher zum Sinnbild für eine Begegnung mit verdrängten Erinnerungen wird, die zwar aus der Wohnung und somit dem Alltagsleben bzw. Bewußtsein weitgehend entfernt wurden, aber nach wie vor sehr präsent für den verlassenen Ehemann sind. Als würde der Mann immer tiefer in sein Unbewußtes vordringen, liegt der Phonograph unter mehreren Schichten begraben: Zunächst muß der Speicher aufgeschlossen werden, wo der Phonograph in einem geschlossenen Holzschrankchen liegt; dieses ist wiederum in einem Papierkorb verstaut (sprich: wird als etwas bewertet, das eigentlich schon längst hätte weggeworfen werden sollen).

Das wissenschaftliche Interesse für die Psyche bzw. die Erforschung des menschlichen Gedächtnisses waren Themen, die sich durch viele kul-

<sup>22</sup> August STRINDBERG: *Svarta fanor. Sedeskildringar från sekelskiftet* (= *August Strindbergs Samlade Verk. Nationalupplaga*; 57). Texten redigerad och kommenterad av Rune HELLEDAY. Stockholm: Norstedts, 1995, 209.

<sup>23</sup> Per-Anders HELLQVIST: *En sjungande August. Om Strindberg och musiken i hans liv*. Stockholm: Edition Reimers, 1997, 266.

turelle Praxen der Jahrhundertwende ziehen. Sowohl die Psychoanalyse als auch Strindbergs Literatur sind diesbezüglich Kinder ihrer Zeit. So wie Strindberg in »I Vindskontoret« den Speicher als topographische Symbolisierung der Psyche offeriert, ist auch im Roman *Taklagsöl* ein ganz ähnlicher architektonischer Verweis bereits im Titel angelegt: *Richt-feste* werden bekanntlich gefeiert, wenn der Dachstuhl eines Hauses steht, und so setzt sich auch der Roman mit dem ›Oberstübchen‹ auseinander, wie ich im folgenden zeigen möchte.<sup>24</sup>

Zwei Jahre vor »I Vindskontoret«, im gleichen Jahr, als Strindberg die lebensgroßen Porträtaufnahmen von seiner Frau und Tochter anfertigen läßt, erscheint *Taklagsöl* als Fortsetzungsroman in der schwedischen Zeitschrift *Hvar 8 Dag*.<sup>25</sup> Die Handlung spielt zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Ein Mann liegt in einem Krankenhaus aufgrund eines Verkehrsunfalles im Sterben. Um seine Schmerzen zu lindern, wird dem Patienten Morphinum verabreicht, was sein Dasein in einen Rhythmus aus Dämmerzustand und Delirium verwandelt, in dem noch einmal seine gesamte Vergangenheit Revue passiert.<sup>26</sup> Anstatt mit einem Namen wird der Protagonist als »Konservatorn« aufgeführt.<sup>27</sup> Unter diesem Begriff konnte man in Schweden um 1900 sowohl einen ›Konservator‹ als auch einen ›(Tier-) Präparator‹ verstehen. Welchen der beiden Berufe der Protagonist in *Taklagsöl* bis zu seinem Unfall ausübte, wird signifikanterweise nicht restlos geklärt, wodurch implizit eine Überschneidung beider Berufspraxen postuliert wird.<sup>28</sup>

24 Der deutsche Begriff ›Richtfest‹ könnte suggerieren, daß ein Wortspiel intendiert ist, das das jüngste Gericht alludiert. Eine derartige Anspielung existiert jedoch nicht im schwedischen Original, wo der Begriff ›taklagsöl‹ sehr konkret ist und wörtlich übersetzt ›Dachbau-Bier‹ lautet.

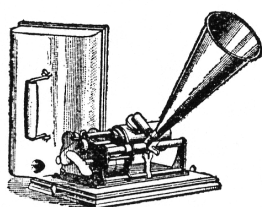
25 *Hvar 8 Dag*, Nr. 37–50 (10. Juni bis 9. September 1906), vgl. den Kommentar zu *Taklagsöl* in: STRINDBERG: *Taklagsöl*, 165.

26 Zum Motiv der Lebensrevue im Angesicht des Todes und dessen technische Verquickungen s. Vreni HOCKENJOS: »Facing Death with Moving Images: Strindberg's Protocinematic Figurations of a Life Passed By«. In: Jan OLSSON (Hg.): *Allegories of Communication. Intermedial Concerns from Cinema to the Digital*. Berkeley: University of California Press, 2005 [im Druck].

27 Nur ein einziges Mal wird der Eigenname des Konservators (Gustaf) genannt (33).

28 So wird zwar erwähnt, daß der Mann für ein Museum, d.h. also als *Konservator*, gearbeitet habe; es wird aber auch berichtet, daß er einige Jahre zuvor an einer großen ethnographischen Expedition in den Kongo teilgenommen habe, wo er, wie er sich ausdrückt, »Gehirne sammelte« [»samlar hjärnor«] (53). Was darunter genau zu verstehen ist, bleibt unklar. Allerdings wird der Konservator nach seiner Rückkehr beschuldigt, in





## Grafofoner,

från Kr. 26.—

Extra fina grafofonrullar insjunga af operasångarne **Arv. Ödmann, Lundqvist, Bergström** samt herr **Schücker.**

**NUMA PETERSONS**

Handels- och Fabriks-Aktiebolag.

Abb. 4: Anzeige von Numa Petersons Handels- och Fabriks-Aktiebolag für Graphophone (Söndags-Nisse, Nr. 44, 4. November 1900)

Die Erzählung ist so aufgebaut, daß der siechende Jetzt-Zustand im Krankenhaus die Rahmenhandlung darstellt, die immer wieder durch lange Rückblicke unterbrochen wird, in denen der Konservator noch einmal seine Vergangenheit durchlebt. Der erste dieser *flashbacks* handelt davon, wie der Konservator einige Jahre zuvor ein »Graphophon« erstanden hatte: »Jo, jag hade köpt en liten grafofon för tio kronor åt min gosse till hans födelsedag, när han blev fyra år.« [»Ach ja, ich hatte ein kleines Graphophon für zehn Kronen für meinen Sohn zu seinem Geburtstag gekauft, als er vier Jahre alt

wurde.«] (9) »Graphophon« ist der Name, den die Gebrüder Bell ihrem Wachswalzen-Phonographen gaben. Was ursprünglich nur der Markenname für Geräte der *Columbia Phonograph Company* war, etablierte sich um die Jahrhundertwende schnell zu einem Synonym für »Phonograph« (Abbildung 4).<sup>29</sup> Daß der Konservator seinem Sohn ein Graphophon kauft, rückt das Gerät – wie in »I Vindskontoret« – in die Sphäre

Afrika als Kopffäger gearbeitet zu haben. Obwohl sich diese Beschuldigung nur als ein böses Gerücht erweist, gelingt es dem Konservator zeitlebens nicht, sich von diesem Vorwurf zu befreien, und schließlich ist er sich selbst nicht mehr sicher, was genau im Kongo passiert ist. Hinter dem »Sammeln von Gehirnen« könnte sich indes eine metaphorische Umschreibung für Phonographenaufnahmen verbergen, denn mit Hilfe des Phonographen konnten zum ersten Mal die Sprachen, Gesänge und Geschichten der Eingeborenen aufgenommen werden. Mathias BOSTRÖM erwähnt, daß beispielsweise der Schwede Karl Edvard Laman 1908 (also zwei Jahre nach *Taklagsöl*) eine große Expedition in den Kongo unternahm, um phonographische Aufnahmen zu sammeln. Wie zentral der Phonograph für die ethnographische Forschung der Jahrhundertwende wurde, hat Erika BRADY eindrucksvoll in ihrem Buch *A Spiral Way. How the Phonograph Came to Change Ethnography* geschildert.

<sup>29</sup> Zur Geschichte des Graphophons s. WELCH u. BRODBECK STENZEL BURT: *From Tin-foil to Stereo*, 22f, 52f.

von Spielzeugen. Zwar handelt es sich beim Graphophon in *Taklagsöl* um einen wesentlich komplexeren Apparat, doch Werbetexte der Jahrhundertwende machten gerne geltend, daß die Handhabung der Geräte nun so einfach sei, daß sie »jedes Kind«<sup>30</sup> in wenigen Minuten erlernen könne.

In *Taklagsöl* taucht erneut das Motiv des verlassenen Ehemanns auf, und bevor nun der Sohn, der nach der Trennung der Eltern bei seiner Mutter lebt, das Graphophon überreicht bekommt, probiert der Konservator es bei sich zuhause aus. Diese erste Begegnung mit dem akustischen Apparat wird ausführlich beschrieben:

Jag ville prova den först i ensamheten; skruvade opp, lyfte på spärrhaken och det började surra ... Då ryter en förfärlig korpralstämma: Falkensteinmarsch, Nachtigal-rekord: en hel takts paus och så blåses upp denna marsch, som egentligen liknade många andra, men nu i min ensamma våning gjorde ett fasans intryck på mig, ty jag erinrade när det stycket kreerades i Hamburg under för mig särdeles plågsamma omständigheter. Det var i Alsterpaviljongen... usch nej, jag vill inte tänka på det! Men ser du, musiksergeanten som där ropade ut numret hade samma röst som denna i grafofonen – jag minns hans förfärliga mustascher, hans blodsprängda ögon; det måste vara han som förföljt mig ända hit. Så underligt: jag hatade honom redan då, ty han betraktade min fästmö med oblyga och mig med segerstolta blickar. Och nu hade jag honom i rummet, skrikande Falkensteinmarsch! Nachtigal-rekord! Och så marschen, mycket suggestiv som alla plagiat; den var nämligen stulen ur Père-la-Victoire Boulangermarschen och något mera. Trots mitt hat, tog jag om stycket flera gånger, ty det livade upp min ensamma matsal [...].

[Ich wollte es zuerst alleine ausprobieren; zog es auf, lüpfte die Sperre und es fing an zu surren... Da brüllt eine fürchterliche Hauptgefreitenstimme: Falkensteinmarsch, Nachtigal-Rekord: einen ganzen Takt Pause, und so wurde dieser Marsch geblasen, der eigentlich vielen anderen glich, aber jetzt in meiner einsamen Wohnung einen greulichen Eindruck auf mich machte, denn ich erinnerte mich daran, wie das Stück in Hamburg unter mir besonders schmerzhaften Umständen geschaffen wurde. Es war im Alsterpavillon ... ach nein, ich will nicht daran denken! Aber man muß wissen, daß der Musikfeldwebel, der die Nummer damals ankündigte, die gleiche Stimme wie der im Graphophon hatte – ich erinnere mich an seinen fürchterlichen Schnauzbart, seine blutunterlaufenen Augen; er muß es sein, der mich den ganzen Weg bis hierher verfolgt hat. Schon seltsam: Ich habe ihn schon damals gehaßt, denn er sah meine Verlobte mit unanständigen Blicken und mich mit siegesgewissen an. Und jetzt hatte ich ihn im Zimmer, Falkensteinmarsch! Nachtigal-Rekord! schreiend.

30 So heißt es etwa in einer Zeitungsanzeige für das *Columbia*-Graphophon von 1899: »Den är så lättskött, att hvarje barn kan lära det på några minuter.« [»Es ist so leicht zu benutzen, daß jedes Kind es in ein paar Minuten lernen kann.«] Anzeige von And. Skog., Göteborg. In: *Skånska Dagbladet*, 13. Dezember 1899.

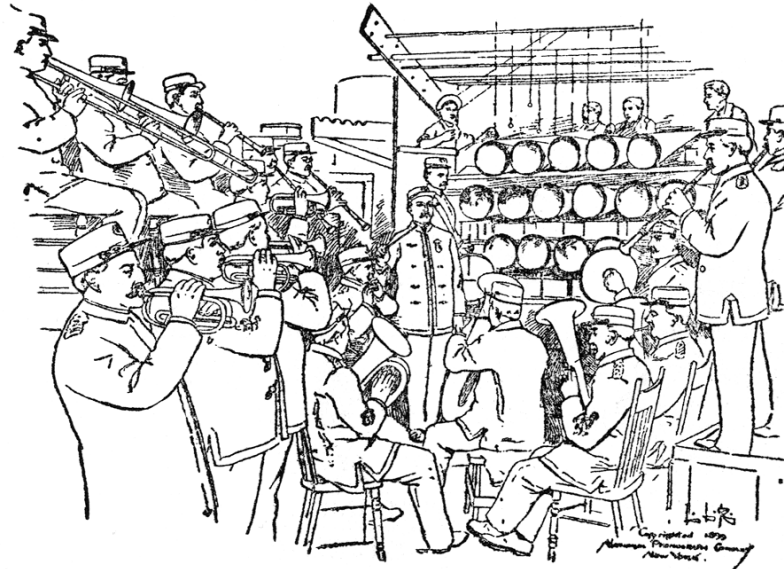


Abb. 5: Marschmusik eignete sich wegen ihrer Lautstärke besonders gut für frühe Tonaufnahmen, da es noch keine Mikrophone gab, die den Klang elektronisch verstärken konnten. Im Hintergrund sieht man die Trichter, mit denen aufgenommen wurde. Da Wachswalzen sich industriell nur schwer vervielfältigen ließen, war es häufig die einzige Möglichkeit, auf mehreren Geräten gleichzeitig aufzunehmen, um eine höhere Auflage zu erreichen. (*The Phonograph and How to Use It*, 1900)

Und dann der Marsch, sehr suggestiv wie alle Plagiate; denn er war nämlich von dem Père-la-Victoire Boulanger-Marsch geklaut und etwas mehr. Meinem Haß zum Trotz spielte ich das Stück mehrere Male, denn es belebte mein einsames Speisezimmer [...]. (9f)

Die Textstelle erlaubt einen detaillierten Einblick in eine Reihe historischer Medienpraktiken. So wird etwa das notwendige Kurbeln beschrieben, mit dem der Federmotor aufgezo- gen wurde, wonach eine Sperre gelöst werden mußte, um die Walze zum Rotieren zu bringen. Bevor die Musik ertönt, ist ein surrendes Geräusch zu hören, das auch schon in »I Vindskontoret« hervorgehoben wird, wo Strindberg es mit dem Summen einer Biene vergleicht (s.o. S. 130). Auch war es bis in die zwanziger Jahre üblich, daß Aufnahmen an- oder abgesagt wurden, wobei zunächst der

Titel des Stückes genannt wurde (»Falkensteinmarsch«) und dann die Herstellerfirma (»Nachtigal-rekord«). Barbro Stähle Sjönell hat darauf verwiesen, daß sich trotz intensiver Nachforschungen weder Marsch noch Firma auffinden ließen.<sup>31</sup> Auch wenn man also davon ausgehen muß, daß die Aufnahme real nicht existiert hat, ist sie dennoch sehr authentisch geschildert. Strindbergs Zeitgenossen hätten sich etwa kaum darüber verwundert, daß die einleitende Ansage auch im schwedischen Original auf deutsch gemacht wurde, da viele der im schwedischen Handel erhältlichen Walzen aus dem Ausland, hauptsächlich aus den USA, Frankreich und Deutschland, importiert wurden. Ferner war Marschmusik unter den frühen Tonaufnahmen tatsächlich sehr beliebt (s. Abbildung 5). Darüber hinaus waren Plagiarismus bzw. Patentstreitigkeiten im Zusammenhang mit der Phonographenindustrie ein um die Jahrhundertwende häufig thematisiertes Problem.<sup>32</sup>

Die Reaktion auf die neue akustische Speichertechnik wird von Strindberg in *Taklagsöl* einmal mehr als ein äußerst negatives Erlebnis geschildert.<sup>33</sup> Anstatt mit Begeisterung angesichts dieses neuen Wunders der Technik reagiert der Konservator mit Abscheu: Der Apparat macht auf ihn einen »greulichen Eindruck«. Mit dieser Reaktion greift Strindberg eine Rezeptionsweise auf, wie sie in der frühen Phonographenkultur weit verbreitet war. Die erste Begegnung mit der Technologie rief, so Erika Brady, häufig ein ziemliches Unbehagen bei Zuhörern hervor: »Regardless of one's cultural framework or technological experience, a first encounter with the phonograph was often a deeply unsettling experience.«<sup>34</sup> Der Grund hierfür war laut Brady die »kognitive Verwirrung«

31 Barbro STÄHLE SJÖNELL: *Strindbergs Taklagsöl – ett prosaexperiment*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1986, 130.

32 So enthält etwa eine Zeitungsanzeige von 1899 folgende Warnung: »Den äkta Columbia Grafofonen är byggd på Bell:s Tainter:s Edison:s och Macdonalds patenter, och endast denna *grafofon* är den äkta. För tyska värdelösa *efterapningar* varnas.« [»Das echte Columbia Graphophon ist nach Bells, Tainters, Edisons und Macdonalds Patenten konstruiert, und nur dieses *Graphophon* ist das echte. Vor deutschen wertlosen *Nachahmungen* sei gewarnt.«] Anzeige von And. Skog., Göteborg. In: *Skånska Dagbladet*, 13. Dezember 1899.

33 Die negative Reaktion auf den Phonographen wiederholt sich wenige Seiten später: Anstatt sich über sein Geburtstagsgeschenk zu freuen, fürchtet sich der Sohn vor der lauten Marschmusik und fängt an zu weinen (12).

34 BRADY: *A Spiral Way*, 31.

[»cognitive confusion«], die der Phonograph bei Ersthörern auslöste.<sup>35</sup> Zwar hatte bereits das Telephon die Stimme vom Körper getrennt, doch in seiner Funktion als Speichermedium stellt der Phonograph auch eine »unheimliche« Herauslösung der Stimme aus dem raum-zeitlichen Kontinuum dar.

In Strindbergs Gestaltung drückt sich diese kognitive Verwirrung so aus, daß der Konservator automatisch die Phonographenstimme an eine bestimmte Person bzw. an ein bestimmtes Ereignis knüpft. Das visuelle Vakuum, das beim Abspielen der Wachswalze entsteht, muß gefüllt werden, und so dichtet der Konservator der militärisch barschen Stimme den Körper eines ihm verhaßten Feldwebels mit »fürchterlichem Schnauzbart« und »blutunterlaufenen Augen« an. Wie schon Klein-Harry steht auch der Feldwebel plötzlich »im Zimmer«, wobei die Körperlichkeit, die mit der Stimme folgt, nun bedrohlich ist, weil sie als Invasion der Privatsphäre aufgefaßt wird. Daß ein flüchtiges Geschehen wie ein Konzert in seiner Einmaligkeit aufgehoben ist, war so ungewohnt, daß die Tonaufzeichnungen einen Trugschluß oder »falsche Erinnerungen« des Konservators auslösen. Auch wenn er rational versteht, daß es unwahrscheinlich ist, daß die Walze ausgerechnet jenes Konzert aufgezeichnet hat, bei dem er vor Jahren mit seiner Frau (damals noch Verlobten) im Hamburger Alsterpavillon anwesend war, kann er sich dennoch nicht des Eindrucks erwehren, daß es sich um dieses eine Geschehen an diesem einen Ort zu diesem einen Zeitpunkt handeln muß.

Die Walze mit ihrer mechanischen Reproduzierbarkeit zwingt den Konservator nicht nur wider seine Vernunft, dem Gehörten einen spezifischen Ort und Zeitpunkt zuzuordnen. Es werden auch unliebsame Erinnerungen wach, die er mit dem Geschehen verbindet, da der Feldwebel ihn damals kompromittierte, indem er seiner Verlobten schöne Augen machte. So ruft der Konservator aus »ach nein, ich will nicht daran denken!« und tut es eben doch im nächsten Satz. Der Phonograph setzt einen Automatismus in Gang, der durch die Wiederholbarkeit noch zusätzlich verstärkt wird: »Meinem Haß zum Trotz spielte ich das Stück mehrere Male, denn es belebte mein einsames Speisezimmer«. Der Phonograph übernimmt damit die gleiche Funktion wie in »I Vindskontoret« und läßt eine unliebsame Vergangenheit wieder auferstehen, ja, vergegenwärtigt genau das, was die Protagonisten jeweils am liebsten verdrängen

---

<sup>35</sup> Ebd., 33.

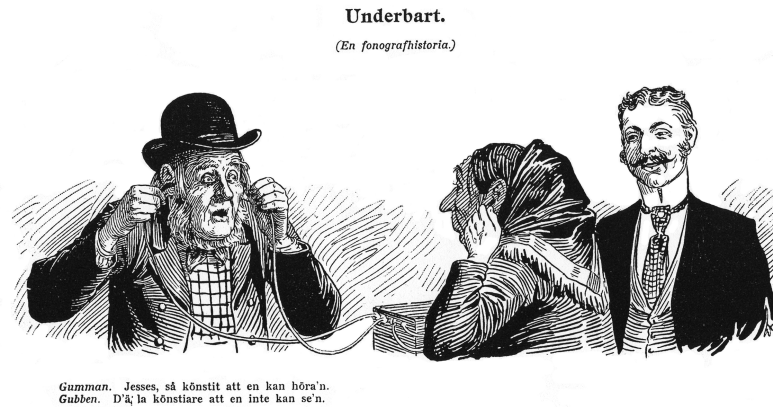


Abb. 6: Karikatur der typischen Reaktion beim ersten Anhören eines Phonographen (wobei Hörschläuche genauso verbreitet waren wie Trichter). Der Dialog des älteren Ehepaars vom Lande ist stark dialektal gefärbt (värmländisch?). [Überschrift: »Wunderbar [Verwunderlich]. (*Eine Phonographengeschichte*).«; »Das alte Mütterchen: Jösses, isch ja komisch, daß ma ihn höre ka. [Darauf] der alte Mann: S'isch ja woll komischa, daß ma ihn net sähe ka.«] (*Söndags-Nisse*, Nr. 16, 22. April 1900).

würden. Die gekaufte Walze funktioniert also ähnlich wie eine private Aufnahme, und »Falkensteinmarsch! Nachtigal-rekord!« hat den selben Effekt wie das häusliche »Liebling«.

So wie die Episode dazu dient, *in medias res* in die unglücklichen Familienverhältnisse des Konservators einzuführen, wird das Graphophon (in den Worten von Ulf Olsson) als »tvångssystem« [»Zwangssystem«]<sup>36</sup> etabliert. Dabei sollte nicht übersehen werden, daß die geschilderten Mißgeschicke mit dem Geburtstagsgeschenk gleichwohl eine humoristische Komponente beinhalten. Denn als Strindberg *Taklagsöl* verfaßte, war der Schock der neuen Hörerfahrung letztendlich schon ein Klischee, das in zahlreichen urbanen Mythen und Anekdoten thematisiert wurde, die zumeist von einfachen Leuten vom Land oder exotischen Urbevölkerungen und deren erster Begegnung mit der Sprechmaschine handelten

<sup>36</sup> Ulf OLSSON: *Jag blir galen. Strindberg, vansinnet och vetenskapen*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2002, 276.

(Abbildung 6).<sup>37</sup> Dieser tragikomischen Komponente zum Trotz gewinnt die Technologie im Kontrast zum vermeintlich leichten Unterhaltungswert des Graphophon-Intermezzos eine zentrale Bedeutung für die Erzählung, wie im folgenden erörtert werden soll.

### Leitmotive

Auf die erste Begegnung des Konservators mit dem Tongerät einzugehen, lohnt sich nicht nur, weil es sich um eine frühe literarische Gestaltung der Phonographenrezeption handelt. Mit dieser Episode wird auch ein zentrales Leitmotiv und Kompositionsprinzip des Romans eingeführt. Bereits in einem Vorentwurf zu *Taklagsöl* legt Strindberg explizit die Verknüpfung zwischen Erinnerung und Phonograph fest: »Minnet reproducerar genom en Grafofon.« [»Das Gedächtnis reproduziert mittels eines Graphophons.«]<sup>38</sup> Diesem Konzept folgend, wird der deliriöse Zustand, in den der Konservator periodisch verfällt, im Roman immer wieder mit dem Abspielmechanismus eines Phonographen verglichen. Nachdem die Apparatur und ihre Komponenten im ersten Rückblick auf die Vergangenheit detailliert vorgestellt wurden, tauchen später etliche Referenzen zum Graphophon auf, die jeweils als Auftakt dienen, um den nächsten Gedächtnisschwall des Patienten bzw. den Übergang von der Gegenwart in die Vergangenheit einzuleiten. So heißt es etwa an einer Stelle: »Så började den sjuke att spela opp igen likt grafofonen utan spärrhake.« [»So fing der Kranke wieder zu spielen an, wie das Graphophon ohne Sperre.«] (18)

Die Analogisierung taucht auch verkürzt auf. So formuliert Strindberg an anderer Stelle: »Nu släppte hakarne, och han förlorade känning på sköterskan, så att monologen återtog sin fart« [»Jetzt lösten sich die Sperren, und er verlor den Kontakt zur Krankenschwester, so daß der Monolog wieder in Gang kam«]. (59) Das deutsche Wort ›Sperre‹ kommt nicht wirklich an den von Strindberg im Original verwendeten Begriff heran. ›Spärrhake‹ (hier verkürzt als ›hake‹ bzw. im bestimmten Plural ›hakarne‹) ist im Schwedischen ein wesentlich konkreterer Terminus, der

<sup>37</sup> Neben dem Phonographen wurde auch die Photographie oder die Kinematographie anfänglich in ganz ähnlicher Weise rezipiert. Vgl. auch BRADY: *A Spiral Way*, 28f.

<sup>38</sup> SgNM 3:12, 2–3, Kungliga biblioteket. Hier zitiert nach STÄHLE SJÖNELL: *Strindbergs Taklagsöl*, 48.

klar technisch konnotiert ist (Abbildung 7).<sup>39</sup> Wenn auch betont werden muß, daß »spärrhake« nicht exklusiv für den Phonographen verwandt worden ist, ist doch augenfällig, daß Strindberg dieses technische Detail bereits explizit bei der ersten geschilderten Episode mit dem Apparat erwähnt. Der Federmotor, der mit Sperren am sofortigen Zurück-schnellen gehindert wurde, war erst kurz vor der Jahrhundertwende eingeführt worden und trug entscheidend dazu bei, Tonspeichergeräten den Weg in die privaten Haushalte zu ebnen. So erläutert der bereits zitierte Katalog der Firma *Numa Peterson*:

Användningen af urverk, som är lätt att draga upp, har mycket bidragit till att göra grafofönen lämplig till allmänt bruk. Elektriska motorer göras ännu och föredragas af många, men elektriska apparater är obehöfvade för de flesta och de äro icke nödvändiga för att kunna njuta af grafofönen.

[Die Verwendung von Uhrwerken [Federmotoren], die man leicht aufziehen kann, hat viel dazu beigetragen, daß das Graphophon für die Nutzung von jedermann geeignet wurde. Elektrische Motoren werden nach wie vor fabriziert und von vielen bevorzugt, aber elektrische Apparate sind für die meisten unbehöflich und unnötig, um das Graphophon genießen zu können.]<sup>40</sup>

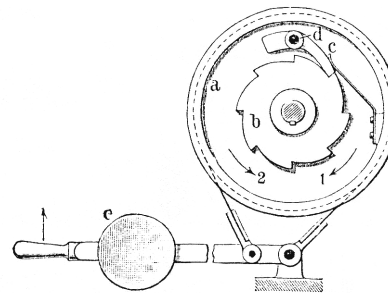


Fig. 4.

Abb. 7: In der schematischen Zeichnung (einer Bremsenvorrichtung) stellt Buchstabe »c« einen »spärrhake« dar (*Nordisk familjebok*, Bd. 4. Stockholm: Nordisk familjeboks förl., 1905, 245).

<sup>39</sup> Laut *Svenska Akademiens Ordbok* [SAOB], der schwedischen Entsprechung zum »Grimm«, ist Strindberg der erste gewesen, der den technischen Begriff im übertragenen Sinne gebraucht hat, und zwar bereits 1887 in seinem Stück *Fadren* [dt. *Der Vater*; 1888 und später]: »Dessutom har ni [...] satt spärrhakar på hans vilja och ytterligare retat hans otålighet.« [»Außerdem habt ihr [...] seinen Willen mit Sperren versehen und zusätzlich seine Ungeduld herausgefordert.«] Dabei handelt es sich allerdings wahrscheinlich weniger um einen Zahnradverschluß als um einen Haken oder eine Haspe. S. die entsprechende Referenz in: *Ordbok över svenska språket utgiven av Svenska Akademien*. Bd. 30: *Spår-stockna*. Lund: Gleerupska universitetsbokhandeln, 1989, S 10597 (Stichwort »spärrhake«).

<sup>40</sup> *Priskurant Columbia Grafofoner med tillbehör*, 4.



Neben den gelösten Sperren taucht auch der Ausruf »Falkensteinmarsch! Nachtigalrekord!« als einleitendes Signal auf, um den Wechsel von der Präsenshandlung zur erinnerten Vergangenheit zu markieren. Nicht weniger als drei Mal bedient sich Strindberg dieses Mittels (19, 30, 48), was somit ein textliches Korrelat zu der mechanischen Wiederholbarkeit der Graphophon-Walzen darstellt.<sup>41</sup> Wiederholt wird letztlich auch das Ohrwurm- oder *theme-song*-Konzept an sich. So geistert neben dem Falkensteinmarsch auch ein weiteres Musikstück durch den Roman, ein Walzer namens *Le Charme*. Ståhle Sjönell hat zeigen können, daß ein Walzer mit dem Titel *Charme*, komponiert von Theodor Pinet, tatsächlich existiert und ein in Schweden zu Beginn des 20. Jahrhunderts äußerst beliebter sogenannter Bostonwalzer war.<sup>42</sup> Zum ersten Mal vernimmt der Konservator die beschwingte Melodie, als das frisch vermählte Ehepaar in der Wohnung unter ihm ein großes Fest feiert. Bis in die frühen Morgenstunden tanzt die Festgesellschaft zu den Klängen des Graphophons, so daß beim Konservator die Wände wackeln, und *Le Charme* wird besonders häufig aufgelegt.<sup>43</sup> Das Moment der Wiederholung ist also auch hier zentral. Dies wird vertieft und variiert, indem der Konservator immer wieder den Walzer aus der Nachbarwohnung vernimmt, mal als Graphophonaufnahme, mal auf dem Klavier gespielt. Selbst noch als es mit dem Konservator zu Ende geht, taucht *Le Charme* – halluziniert oder tatsächlich – als Endlosschleife auf: »och så spelas Le Charme. Fram och tillbaka, allting vacklar, går igen, dyker ner, dyker opp« [»und Le Charme wird gespielt. Vor und zurück, alles wackelt, kehrt zurück, taucht ab, taucht auf«]. (60) So ist nicht nur die deutsche Marschmusik, sondern auch der Walzer trotz seiner Leichtigkeit oder gerade aufgrund seiner Leichtigkeit negativ konnotiert und wird zur Plage, die den Konservator verfolgt.

41 Ståhle Sjönell hat aufgezeigt, daß der Ausruf »Falkensteinmarsch! Nachtigalrekord!« in gewisser Weise kodiert ist. Der Falkensteinmarsch taucht als Auftakt ausschließlich mit Bezug auf Erinnerungen aus der unglücklichen Ehe des Konservators auf. Die Verquickung folgt somit dem Assoziationsmuster, das in der ersten geschilderten Begegnung mit dem Graphophon angelegt ist. STÅHLE SJÖNELL: *Strindbergs Taklagsöl*, 130.

42 Ebd., 131.

43 »Det dansades [...] till morgonen, och jag la märke till att Le Charme, valsen, återkom flera gånger.« [»Es wurde [...] bis zum Morgen getanzt, und mir fiel auf, daß Le Charme, der Walzer, mehrere Male wiederkehrte.«] (20)

Neben dem Motiv der Wiederholung wird auch ein weiteres Merkmal der Phonographie anhand von *Le Charme* thematisiert, und zwar das des Fehlens visueller Information. So hört der Konservator den Walzer konsequent immer nur indirekt, durch die Wand hindurch oder aus der Ferne. Tatsächlich wurde die Lautstärke in Anzeigen für Phonographen gerne als Plus aufgeführt. Ein Händler pries beispielsweise sein Modell mit den Worten an: »Den är så ljudstark att den höres genom 5 à 6 rum (vanliga boningsrum).« [»Es ist so lautstark, daß man es durch fünf bis sechs Räume (gewöhnliche Wohnräume) hindurch hören kann.«]<sup>44</sup> Das Beispiel des Walzers hält nicht nur fest, wie mit dem technischen Fortschritt in den modernen Mietshäusern auch der von Nachbarn ausgehende Lärmpegel zunahm und in die Privatsphäre eindringt. Daß der Konservator von der Klangquelle räumlich getrennt ist, verdoppelt und thematisiert auch die »kognitive Verwirrung« bzw. die Abtrennung der akustischen von der visuellen Wahrnehmung, wie sie diskursiv dem Phonographen zugeschrieben wurde. Die räumliche Distanz kommt als (ein) Ausgeschlossensein auch an anderer Stelle zum Tragen, als der Konservator zufällig Zeuge wird, wie seine unliebsamen Verwandten auf einem mit Lampions verzierten Boot in den Stockholmer Schären ein Fest feiern, zu dem er nicht geladen ist. Daß er diese ihm schmerzliche Entdeckung macht, ist einmal mehr einem »kolossalen Graphophon« [»en kolossal grafon«] (35) geschuldet, das an Deck gespielt wird und schon von weitem zu hören ist. Der Konservator wird buchstäblich nicht in Ruhe gelassen, und als Gipfel der peinigenden Lärmberieselung dröhnt einmal mehr der beschwingte Walzer aus dem Trichter: »Le Charme – kan man tänka sig« [»Le Charme – wie man sich denken kann«] (35).<sup>45</sup> Technische Voraussetzung des Szenarios ist übrigens einmal mehr die Tatsache, daß Graphophone keine Steckdose brauchten und daher problemlos mit in die Natur genommen werden konnten.

---

44 Anzeige von And. Skog, Göteborg. In: *Skånska Dagbladet*, 13. Dezember 1899.

45 Der schwedische Ausdruck »kan man tänka sig« könnte auch freier übersetzt werden, nämlich im Sinne von »hat man so was schon gehört«.

## Das Speichern von Sprache

Die Kernidee von *Taklagsöl*, daß das Gehirn wie ein Graphophon arbeite, war unter Strindbergs Zeitgenossen bereits etabliert. Der sich im ausgehenden 19. Jahrhundert formierende psychologische und physiologische Wissenschaftsdiskurs hatte den Phonographen schnell als bevorzugtes Verständnismodell adoptiert, um das Funktionieren des menschlichen Gedächtnisses entsprechend dem neuesten Stand der Forschung adäquat beschreiben zu können. Schon 1880, also noch zu einer Zeit, als der Phonograph weder in nennenswerter Stückzahl produziert wurde noch Verbreitung gefunden hatte, veröffentlichte der französische Philosoph Jean Marie Guyau eine kurze Abhandlung mit dem Titel »Le mémoire et le phonographe«.<sup>46</sup> Guyau vertrat darin die später weitverbreitete These, daß der Phonograph im Gegensatz zu älteren Speichermedien wie der Wachstafel oder der photographischen Kamera, die ebenfalls analogisierend herangezogen worden waren, um die Erinnerungskapazität begreiflich zu machen, einen entscheidenden Vorteil besitze: Der Apparat vereine eine Aufzeichnungs- mit einer Wiedergabefunktion, was dem menschlichen Gedächtnis mit seinem Input und Output am ehesten entspreche.<sup>47</sup>

Diese Doppelfunktion findet sich auch bei Strindberg wieder. So heißt es in *Taklagsöl*, als der Konservator wieder einmal in eine delirante Phase fällt: »När han vaknade, började åter rullen i hjärn-fonografen att gå; gav ifrån sig alla sista minnen och intryck, men i sträng ordning, alldeles så som de blivit »inspelade«.« [»Als er erwachte, fing die Walze in seinem Gehirn-Phonograph wieder zu rotieren an; gab alle letzten Erinnerungen und Eindrücke von sich, aber in strenger Reihenfolge, gerade so, wie sie »eingespielt« worden waren.«] (48) Daß hier das Moment der aufzeichnenden Einspielung mit Anführungsstrichen hervorgehoben worden ist, kann als Hinweis gewertet werden, daß der Ausdruck 1906 noch nicht selbstverständlich war, schon gar nicht im übertragenen Sinn, was die Kopplung zur Sphäre des Technischen verstärkt.<sup>48</sup>

46 Der Text ist in deutscher Übersetzung komplett abgedruckt in Friedrich KITTLER: *Grammophon Film Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986, 49–54.

47 Zur Analogisierung von Phonograph und Gedächtnis vgl. Douwe DRAAISMA: *Metaphors of Memory: A History of Ideas About the Mind*. Translated by Paul Vincent. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 85f.

48 Vgl. Karl-Åke KÄRNELL: *Strindbergs bildspråk. En studie i prosastil*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1962, 89.

In *Taklagsöl* ist das Graphophon allerdings mehr als ein Erklärungsmodell: Es steht für ein krankhaftes, exzessives und denaturisiertes Erinnern. Mit dem ›Gehirn-Phonographen‹ verwischt die Grenzziehung zwischen Mensch und Maschine, wobei die Auflösung der Mensch-Maschine-Differenzierung auch die *master/servant*-Dichotomie verkehrt. Der Phonograph ist nicht mehr Hilfsmittel; er dient nicht mehr dem Menschen, der ihn schuf, sondern vereinnahmt ihn und bringt ihn in seine Gewalt. Damit werden die Rollen vertauscht: Der Mensch wird zum Verstärker der Technik reduziert. »Hans eget jag upplöstes« [»Sein eigenes Ich löste sich auf«] (6r) heißt es da, und vom Konservator ist am Ende des Romans nicht viel mehr übrig als eine willenlose Hülle. Nach seinem letzten delirischen Erinnerungsanfall ist der Sterbende so schwach, daß er mit Kissen aufgerichtet werden muß: »Han måste stöttas med kuddar och blev sålunda sittande uppgillrad som en mannekäng, färdig att falla ihop dock när som helst.« [»Er mußte mit Kissen gestützt werden und blieb daher wie eine Puppe drapiert sitzen, die allerdings jederzeit in sich zusammensacken konnte.«] (6r) Das Subjekt ist ausgelöscht, wobei das schwedische Originalwort für »Puppe«, das Strindberg hier verwendet [»mannekäng«], weniger die Sphäre von Spielzeugen alludiert, als vielmehr den Ausstellungsscharakter von Schaufensterpuppen oder Wachsfiguren aufruft.

Der Medientheoretiker Friedrich Kittler diagnostiziert, daß die diskursive Vernetzung zwischen Psychoanalyse und Phonograph um 1900 nicht nur Ausdruck einer historischen Gleichzeitigkeit, sondern eines direkten Abhängigkeitsverhältnisses sei. »Mit dem Phonographen«, so erläutert Kittler, »verfügt die Wissenschaft erstmals über einen Apparat, der Geräusche ohne Ansehung sogenannter Bedeutungen speichern kann. Schriftliche Protokolle waren immer unabsichtliche Selektionen auf Sinn hin.«<sup>49</sup> Unselektives Sprechen konnte durch die neuen Aufzeichnungsmedien nicht nur konkret gespeichert und somit zum Studienobjekt werden, es ist auch der Grundpfeiler der Psychoanalyse. Doch während der enthemmte Verbalfluß auf Freuds Couch der Heilung dient, führt er bei Strindberg zum Untergang des Patienten.<sup>50</sup>

49 KITTLER: *Grammophon Film Typewriter*, 133.

50 Im Kammerspiel *Spöksönanen* (1907) [dt. *Die Gespenstersonate*; 1907 und später] taucht übrigens ein ganz ähnliches Motiv auf. Dort berichtet die Figur des Studenten davon, daß sich auch bei seinem Vater eines heiteren Tages »die Sperren lösten« [»släppte spärrhakarne«] und er von dem Zwang befallen wurde, sämtlichen seiner versammelten

Die Quintessenz des Romans ließe sich dergestalt zusammenfassen, daß zu viel Erinnerung dem Menschen schadet, ja ihn letzten Endes vernichten wird. Insofern ist die Krankheit des Konservators auch die seiner Zeit. Es ist ein Zustand, der kein Leben zuläßt und in dem die Vergangenheit so präsent ist, daß das Hier und Heute an den Rand bzw. in die Rahmenhandlung abgedrängt wird. Das Aufkommen technischer Speichermedien wie des Phonographen ist Teil und gelegentlich auch Voraussetzung einer Sammel- und Aufbewahrungsleidenschaft, die das kulturelle Feld um 1900 prägte und sich sowohl im großen Rahmen der Gesellschaft wie im kleinen des eigenen Heims bemerkbar machte. Das kulturelle wie das individuelle Gedächtnis proliferierte in einem Ausmaß, das nicht allein Strindberg für gesundheitsschädlich befand. Schon 1874 hatte Nietzsche diese Vergangenheitshypertrophie angeprangert. In seinem berühmten Aufsatz »Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben« bezieht der Philosoph die Position, daß die im 19. Jahrhundert betriebene inflationäre Wissensanhäufung Ballast sei, der dem Leben nicht diene, und stimmt daher ein Loblied auf das Vergessen an.<sup>51</sup> Ein *black out* oder Gedächtnisverlust wird bei Strindberg in ähnlicher Weise nicht im pathologischen Sinne als Krankheit verstanden, sondern geradezu als Gnade und paradiesischer Zustand.<sup>52</sup>

Wenn sich *Taklagsöl* (ebenso wie »I Vindskontoret«) solchermaßen als Medien- oder – übergreifender formuliert – als Speicherkritik lesen läßt, ist diese Kritik indes auch auf die Literatur selbst in ihrer Funktion

---

Freunde in einem einzigen Redeschwall seine wahre Meinung über sie zu sagen. Der Vater landete daraufhin im Irrenhaus, wo er kläglich zugrunde ging. August STRINDBERG: *Kammarspel. Övänder, Brända Tomten, Spök-Sonaten, Pelikanen, Svarta Handsken* (= August Strindbergs *Samlade Verk. Nationalupplaga*; 58). Texten redigerad och kommenterad av Gunnar OLLÉN. Stockholm: Norstedts, 1991, 223.

51 »Es ist ein Wunder: der Augenblick, im Huch da, im Huch vorüber, vorher ein Nichts, nachher ein Nichts, kommt doch noch als Gespenst wieder und stört die Ruhe eines späteren Augenblicks.« Friedrich NIETZSCHE: »Unzeitgemäße Betrachtungen«. In: Ders.: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 1. Hg. v. Karl SCHLECHTA. München/Wien: Carl Hanser, 1980, 211.

52 In z.B. *Svarta Handsken* (1909) [dt. *Fröhliche Weihnacht!*; 1912] erleidet eine der Bühnenfiguren einen temporären Gedächtnisverlust, was mit den Worten kommentiert wird: »En nåd, o vilken nåd!« [»Eine Gnade, oh welch Gnade!«] (335). Unter dem Titel »Lethe« berichtet Strindberg in *En blå bok* (1906) [dt. *Ein Blaubuch*; 1908 und später] von einem Mann, der im Augenblick des Todes nicht seine ganze Vergangenheit noch einmal Revue passieren lassen mußte, sondern dessen Erinnerungen alle aufgelöst waren: »[D]et var paradiset« [»[E]s war das Paradies«]. (166)

als Medium oder Speicher zu beziehen, wie die autoreflexive Ebene im Roman nahelegt. Die Figur des Konservators verfügt über etliche autobiographische Züge.<sup>53</sup> Doch auch ohne diesen Rekurs über den Konservator als Strindbergs *alter ego* läßt sich eine Allianz zwischen Konservator und Schriftsteller festmachen, die noch beim Blick über den biographischen Tellerrand hinaus signifikativ ist. Der Beruf des Konservators bzw. Präparators, so stellte bereits Ståhle Sjönell in ihrer Studie des Romans fest, ist dem des Schriftstellers gar nicht unähnlich: Beide bedienen sich eines lebenden Stoffes, der bewahrt und soweit präpariert wird, daß er den Anschein erweckt, (noch am) Leben zu sein.<sup>54</sup>

Wenn der Konservator als Schriftsteller aufgefaßt werden kann, läßt sich auch eine Analogisierung zwischen Literatur und Phonographie etablieren, da ja der Konservator in ein (obendrein defektes) Graphophon mutiert. Literatur wird dementsprechend ebenfalls als eine Konservierungsmethode identifiziert und ist damit selbst Agent wie Teil jener auto(r)destruktiven Prozesse, die in *Taklagsöl* eindrücklich beschrieben sind. So kann der Roman als Zeugnis der veränderten Bedingungen für die Literatur um 1900 gelesen werden, wo Buchstabenschrift nicht mehr einziges Speichermedium für Sprache ist. Die durch die technischen Aufnahmefähigkeiten der menschlichen Stimme stimulierte Autoreflexion, wie sie Strindberg durchführt, ist indes bereits im zeitgenössischen Diskurs über den Phonographen angelegt: Denn daß man sich um 1900 darüber verwundern konnte, daß der Phonograph »Klangfarbe, persönliches Timbre in der Stimme« bzw. »den eigenen Ausdruck und Tonfall des Erzählers« bewahrt, setzt ja genau den Vergleich mit der Schrift voraus, die diese Eigenschaften nicht zu speichern vermochte.

### Schlechtes Spielzeug

Wie ich zu zeigen versucht habe, figuriert der Phonograph in *Taklagsöl* nicht nur als Motiv, sondern auch als Formerneuerer, indem er als kompositorisches Prinzip sowie als Mittel zur Autoreflexion dient. Damit gehe ich einen Schritt weiter als die bisherige Strindbergforschung. So er-

53 Vgl. hierzu STÅHLE SJÖNELL: *Strindbergs Taklagsöl*, 13f.

54 »Det är kanske inte för djärvt att dra paralleller mellan författarens verksamhet och konservators.« [»Es ist vielleicht nicht zu gewagt, Parallelen zwischen der Arbeit des Schriftstellers und der des Konservators zu ziehen.«] Ebd., 108.

wähnt etwa Ståhle Sjönell in ihrer sehr sorgfältigen Analyse von *Taklagsöl*, daß das Graphophon leitmotivisch im Roman verwendet wird sowie daß Wiederholungen, Verdoppelungen und Parallelisierungen ein zentraler Aspekt seien,<sup>55</sup> aber daß das eine mit dem anderen zusammenhängen könnte, wird nicht erwogen. Diese Leerstelle mag dem Umstand geschuldet sein, daß die Literaturwissenschaften lange Zeit kaum ein Interesse an Technik hatten. Sie mag aber auch darin begründet sein, daß Strindberg die Rolle des Phonographen in gewisser Weise selbst verschleiert, indem er das Medium – wie aufgezeigt – klar negativ konnotiert. Für Strindberg ist der Phonograph »ein schlechtes Spielzeug«, wie er in einer undatierten Notiz lapidar festhält: »Edison ej gjort guld, endast en dålig leksak: fonografen.« [»Edison [hat] kein Gold gemacht, nur ein schlechtes Spielzeug: den Phonographen.«]<sup>56</sup> Wie paßt das mit der in *Taklagsöl* beobachteten intensiven inhaltlichen wie formalen Auseinandersetzung mit dem Apparat zusammen?

Die in diesem Beitrag durchgeführte Gegenüberstellung von Photographie (bei der Tochter Anne-Marie) und Phonographie impliziert nicht – wie unbedingt festzuhalten ist –, daß Strindberg das Bildmedium dem Tonmedium vorzieht. In seinem letzten Theaterstück *Stora landsvägen* (1909) [dt. *Die große Landstraße*; 1912 und später] etwa wird die Photographie in ganz ähnlicher Weise kritisch reflektiert. Auch hier taucht das Motiv des (durch eine Scheidung) verlorenen Kindes auf. Als der Jäger, die Hauptfigur des Dramas, zufällig im Schaufenster eines Photographen die Porträtaufnahme seiner Tochter entdeckt, klagt er: »Mitt barn som ej är mitt,/ Har varit, men är icke mer!/ En annans! Och dock mitt!« [»Mein Kind, das nicht meines ist,/ Es war, aber nicht mehr ist!/ Eines anderen! Und doch meines!«]<sup>57</sup> Hier wird die technologisch hervorgerufene Verwirrung von Abwesenheit/Anwesenheit bzw. Gegenwart/Vergangenheit und Tod/Leben aufgegriffen, wie sie bereits in »I Vindskontoret« in bezug auf den Phonographen zum Ausdruck gekommen war. Einmal mehr verhindert die Technik die Loslösung von einer quälenden

55 STÅHLE SJÖNELL: *Strindbergs Taklagsöl*, 48f, 133f, passim.

56 SgNM 6:16, 5 (Kungliga biblioteket).

57 AUGUST STRINDBERG: *Abu Casems tofflor. Stora landsvägen* (= *August Strindbergs Samlade Verk. Nationalupplaga*; 62). Texten redigerad och kommenterad av Gunnar OLLÉN. Stockholm: Norstedts, 1992, 170.

Vergangenheit, und der Protagonist wünscht sich sehnlichst, vergessen zu können.<sup>58</sup>

Daß eine kritische Haltung eine Auseinandersetzung mit der Technik nicht notwendig ausschließt, wurde auch von Sara Danius aufgezeigt. Danius vertritt gar die These, daß eine derartige Zwiespältigkeit gegenüber der Technik ein typisches Merkmal der literarischen Moderne sei.<sup>59</sup> Sich vorwiegend auf Texte beziehend, die nach 1920 entstanden, demonstriert Danius in ihrer Abhandlung, daß der Technik eine konstitutive Rolle zugewiesen werden müsse – entgegen den Eigendarstellungen der Autoren, in denen jegliche Verbindung zu Technik und Massenkultur abgestritten wurde. Ohne damit Strindbergs Haltung epochenspezifisch einordnen zu wollen, kann der schwedische Schriftsteller als weiteres Fallbeispiel hinzugefügt werden, wenn Kittler im 1995 verfaßten Nachwort zur dritten Auflage von *Aufschreibesysteme 1800/1900* konstatiert:

Auch die (von Proust bis Eliot) vermehrten Belege, daß technische Speichermedien das Geschick der europäischen Literatur und kein deutscher Sonderweg waren, sind bestenfalls für Germanisten neu, die Phonographen und Grammophone noch immer verwechseln.<sup>60</sup>

Daß technische Medien für die Literatur wichtiger sind, als dies lange Zeit in den Literaturwissenschaften reflektiert worden ist, will ich sofort unterschreiben. Auch dem damit verbundenen Seitenhieb über die Relevanz mediengeschichtlichen Wissens stimme ich zu, wobei sich dabei allerdings das Problem stellt, das bekanntlich auftritt, wenn man Steine im Glashaus wirft: Kittler ist für sein Schneisenschlagen Tribut zu zollen, doch im gleichen Zuge müssen auch seine häufig allzu grob geschnitzten

58 Die Hauptfigur wird beispielsweise gefragt, warum sie vergessen möchte: »Men varför glömma? Utan minnen/ Vårt liv ju vore tomma intet --- « [»Aber warum vergessen? Ohne Erinnerungen/ Unser Leben wäre ja das reine Nichts ---«]. (131) Worauf dieser (wie schon in »I Vindskontoret«) auf eine Schiffbruchmetaphorik zurückgreift: »Och med [minnen], en däcklast som får skeppet till att sjunka!« [»Und mit [Erinnerungen] eine Ladung, die das Schiff zum Sinken bringt.«] (Ebd.)

59 Sara DANIEL: *The senses of modernism. Technology, perception, and aesthetics*. Ithaca: Cornell University Press, 2002, bes. Einleitung und erstes Kapitel. Auch Juan A. Suárez argumentiert, daß das Grammophon in T. S. Eliots berühmten Gedicht *The Waste Land* eine konstitutive Rolle einnehme: Das Gerät müsse als Bedingung für das Gedicht betrachtet werden, obwohl Eliot selbst diesen Nexus verschleierte. Juan A. SUÁREZ: »T. S. Eliot's *The Waste Land*, the Gramophone, and the Modernist Discourse Network«. In: *New Literary History* 32 (2001:3), 747–768.

60 Friedrich A. KITTLER: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. 3., vollst. überarb. Aufl. München: Wilhelm Fink, 1995, 523.



mediengeschichtlichen Verallgemeinerungen, wenn nicht gar Fehler angemerkt werden. So kann anhand von Strindberg keineswegs belegt werden, daß der Phonograph – wie Kittler feststellt – vor allen Dingen aufgrund seiner ›Ein-schreibe-Natur‹ literarisch figuriert.<sup>61</sup> Oder wie Jürgen E. Müller im Anschluß an Kittler zum Phonographen erklärt:

Sein intermedialer Status gründet [...] vor allem in seinen (mechanischen und nach einigen Jahren elektrisch verstärkten) Transformations-Leistungen von Schallwellen in eine graphische Linie, die sich im Fortlauf der Zeit auf das Wachs eines Zylinders ein-schreibt. Diese graphischen Transformationen und Notate von Geräuschen und Tönen konstituieren die Grundlage des Dispositivs *Phonograph*, sie erst gewährleisten Aufzeichnung und akustische Reproduktion.<sup>62</sup>

Bei Strindberg kommt es zwar sehr wohl zu der wichtigen Gegenüberstellung von Literatur und Phonographie, allerdings spielt das Moment der ›graphischen Transformation‹ dabei keinerlei Rolle. Überhaupt sind Aussagen darüber, was und was nicht ›die Grundlage des Dispositivs Phonograph‹ konstituiert, problematisch, weil man damit sehr schnell Gefahr läuft, nicht nur einen Medienreduktionismus, sondern auch einen Medienessentialismus zu betreiben, der in der Mediengeschichtsschreibung seit gut zwei Jahrzehnten ausgedient hat.

Ebenfalls keine Bestätigung findet bei Strindberg der von Kittler postulierte Nexus von Phonographie und Kinematographie (da beide Zeitspeichermedien seien, was die Literatur am nachhaltigsten geprägt habe).<sup>63</sup> Während Strindberg sich nur mäßig für den Film interessierte,<sup>64</sup> etablierte er viel eher ein Verwandtschaftsverhältnis zwischen Phonographie und Photographie. Zentral war für ihn wie für seine Zeitgenossen also nicht, daß es sich beim einen um ein zeitgebundenes oder flüchtiges Medium handelt, während das andere immer schon eine Statik birgt, sondern daß beide Medien Vergangenheit – und zwar die *private* Vergangenheit eines jeden einzelnen – ›einfangen‹ können (während der kosten-

61 KITTLER: *Grammophon Film Typewriter*, 10, passim.

62 Jürgen E. MÜLLER: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus Publikationen, 1996 (= Film und Medien in der Diskussion; 8), 44.

63 KITTLER: *Grammophon Film Typewriter*, 10.

64 Vgl. Stephan Michael SCHRÖDER: »Distraktion statt Wesensschau. Strindbergs Diskurs über das Kino«. In: BAUMGARTNER u. FECHNER-SMARSLY (Hg.): *Der Dichter und die Medien*, 253–275.

intensivere Film nur äußerst begrenzt von Amateuren um die Jahrhundertwende genutzt werden konnte).

Das Beispiel Strindberg mag also illustrieren, wie wichtig es ist, intermediale Studien (rezeptions-)geschichtlich zu verankern. Es kann aber auch den so häufig in der Intermedialitätsforschung angewendeten technikdeterministischen Ansatz relativieren. Strindberg führt in *Taklagsöl* nicht quasi nur ein Diktat des Phonographen aus, sondern reflektiert literarisch über die neue Technik, indem er den Konservator/Autor zum defekten Graphophon mutieren läßt. Die Auslöschung des Autorsubjektes findet nicht erst bei Kittler statt, sondern ist bereits bei Strindberg literarisch als Möglichkeit gestaltet. Der Technikdeterminismus, für den diskursanalytische Medientheoretiker plädieren, ist daher nicht so sehr außerhalb des Diskurses angesiedelt, d.h. er beschreibt kein irgendwie geartetes ›eigentliches‹ Verhältnis von Mensch und Maschine oder Literatur und Medien, sondern wiederholt genau das, was diskursiv bereits literarisch ausgewertet worden ist. Was bleibt, ist die Tatsache, daß es eben kein Phonograph, sondern Strindberg war, der den Roman verfaßte und damit die feindliche Übernahme durch die Technik beschrieb. Die Technik ist kein Apriori; statt dessen funktionalisiert Strindberg den Phonographen in *Taklagsöl*.

In diesem Kontext kann abschließend erwähnt werden, daß zwar hartnäckige Gerüchte kursieren, daß Strindberg Phonographenaufnahmen von sich habe machen lassen, doch ist dies weder anhand von Briefen belegt, noch sind existierende Walzen bekannt.<sup>65</sup> Während also seine Klangfarbe bzw. sein persönliches Timbre beim Erzählen für immer verstummt ist, wurde seine Stimme erfolgreicher im Speicher der Literatur konserviert.

---

65 Vgl. STÅHLE SJÖNELL: *Strindbergs Taklagsöl*, 48. Auf amüsante Weise hat Åke HODELL die Suche nach den verschollenen Phonographenwalzen literarisch gestaltet: »Hur jag fann August Strindbergs röst på sju fonografrullar« [»Wie ich August Strindbergs Stimme auf sieben Phonographenwalzen fand«]. In: Jan-Olof STRANDBERG (Hg.): *I ljuset av Strindberg*. Stockholm: o.V., 1981 (= Dramatens skriftserie; 4), 9f.